

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ПАСТЕРНАКА

/"Вечерело. Повсюду ретиво..." /

Е. Фарино

Написанное в 1931 году и вошедшее в состав сборника "Второе рождение" стихотворение "Вечерело. Повсюду ретиво..." /Пастернак 1965, 368--369/¹ примечательно во многих отношениях, но в первую очередь привлекает внимание пространственная и временная структура создаваемого в нем мира. Композиционно этот мир весьма отчетливо членится на три относительно самостоятельных части. Строфы II-IV вводят, так сказать, панорамный вид на сделанный подъем "на скат". Строфы VI-VIII продолжают эту 'панораму', но уже 'вдаль и ввысь' - "За кулисы того поднебесья". Строфы X-XII открывают вид 'вниз вглубь' на "Тифлис". Строфы I, V и IX играют роль связывающих 'нарративных' звеньев, с одной стороны, а с другой - 'делimitаторов' вычленяемых картин. В темпоральном отношении принцип сегментации несколько другой. Строфы II-IV соотносятся с современностью. Промежуточная V вводит мотив 'памяти о прошлом'. А VI-XII являют собой реализацию этой 'памяти', с дополнительным внутренним членением на 'мифическое прошлое' /VI-VIII/ и 'легендарное историческое' /X-XII/, строфы же I, V и IX в данном случае уже не 'делimitаторы' и не связывающие темпоральные звенья. Они не выстраивают 'времени мира текста' в континуальную временную последовательность. Их задача другая: создать одновременное сопричастие всей диахронии или, что то же самое, но в иных терминах, - выявить диахронию в заведомо синхронном моменте и в данном локусе: Последняя формула более адекватно улавливает структуру мира стихотворения, поскольку она отражает явственную тут Пастернаковскую недифференцированность его пространственных и временных аспектов. Более того. Она заставляет учитывать возможность и другой пространственной сегментации, сегментаций на II-IV и VI-XII, на этот раз по признаку 'локус топографичес-

кий' и 'локус мифо-исторический'. Тогда часть VI-XII должна считаться повтором /или: дешифровкой, семантической экспликацией/ части I- V. Все это значит, что в основе данного стихотворения покоится удвоенная двойная сегментация, а этим самым и смысловая удвоенность его мотивики.

- I
1. Вечерело. Повсюду ретиво
 2. Рос орешник. Мы вышли на скат.
 3. Нам открылась картина на диво.
 4. Отдышась, мы взглянули назад.
- II
5. По краям пропастей куролеса,
 6. Там, как прежде, при нас, напролом
 7. Совершало подъем малколесье,
 8. Попирая гнилой бурелом.
- III
9. Там, как прежде, в фарфоровых гнездах
 10. Колченого хромал телеграф,
 11. И дышал и карабкался воздух,
 12. Грабов головы кверху задрал.
- IV
13. Под прорешливой сенью орехов
 14. Там, как прежде, в петливой красе
 15. По заре вечеревшей проехал,
 16. Колесило и рдело шоссе.
- V
17. Каждый спуск и подъем что-то чуял,
 18. Каждый столб вспоминал про разбой,
 19. И все тулово вытянув, буйвол
 20. Голым дьяволом плыл под арбой.
- VI
21. А вдали, где как змеи на яйцах,
 22. Тучи в кольца свивались, - грозней,
 23. Чем бывшие набеги ногайцев,
 24. Стлались цепи китайских теней.
- VIII
25. То был ряд усыпальниц, в завесе
 26. Заметенных снегами путей
 27. За кулисы того поднебесья,
 28. Где томился и мерк Прометей.

- VIII 29 Как усопших представшие души,
30 Были все ледники налицо.
31 Солнце тут же японскою тушью
32 Переписывало мертвецов.
- IX 33 И тогда, вчетвером на отвесе,
34 Как один, заглянули мы вниз.
35 Мельтеша, точно чернь на эфесе,
36 В глубине шевелился Тифлис.
- X 37 Он так полно осмеивал сферу
38 Глазомера и все естество,
39 Что возник и остался химерой,
40 Точно град не от мира сего.
- XI 41 Точно там, откупаясь данью,
42 Длился век, когда жизнь замерла
43 И горячие серные бани
44 Из-за гор воевал Тамерлан.
- XII 45 Будто вечер, как встарь, его вывел
46 На равнину под персов обстрел,
47 Он малиною кровель червивел
48 И, как древнее войско, пестрел.

По своему речевому оформлению первая строфа носит, так сказать, нарративный характер. Это выражено, в частности, несовпадением ее сегментации на синтагмы и на стихи, в том числе и переносом между стихами 1 и 2. Остальной текст, за исключением, может быть нарративной связки "А вдали" в стихе 21 и стихов 33--34, откровенно описателен и откровенно стихотворен, т.е. в нем совпадают оба членения -- и на синтагмы, и на стихи. Оговариваемая особенность строения первой строфы, несомненно, значима. Если попытаться ее семантизировать, то следовало бы сказать, что в данном случае совершается переход /или: трансформация/ из сферы 'реального' в сферу 'поэтического' или из

статуса привычного бытия в статус высшей реальности /ср. параграф 3.3. и примечание 25 в: Гагуло 1978, с. 94--96, 101/. Этот смысл, конечно, не повисает в воздухе - еще более отчетливо он реализуется на уровне мотивики первой строфы. В результате первая строфа, что вообще не редкость у Пастернака, являет собой своеобразное введение как в семантику, так и в поэтику всего текста. По этой причине целесообразно рассмотреть ее более детально.

В распространенной инициальной формуле информативного текста 'кто или что, где и когда' обычно конституируется и идентифицируется предмет высказывания /референт/, который затем соответственно с интенцией сообщения предиктируется некими признаками либо действиями /'каков он' или 'что сделал: что с ним случилось'/ . Пастернак эту формулу соблюдает лишь частично: "Вечерело. /.../ Мы вышли на скат". Частично, потому, что она расторгнута промежуточным и уже чисто предикативным "Повсюду ретиво Рос орешник". Предикат поставлен тут на место предмета высказывания, на место референта. Это вызывает двойной эффект. С одной стороны, "орешник" возводится в ранг предмета высказывания /темы/ -- ожидается, что речь пойдет о нем. С другой же, тот же "орешник" лишается самостоятельности и превращается в атрибут показателя "Вечерело". Этим самым "Вечерело" и "Повсюду ретиво Рос орешник" в состоянии стать эквивалентами; 'вечереть' значит в таком случае 'быть, становиться орешником' или 'быть орешником' значит 'вечереть'. С "орешника", таким образом, снимается чисто специальная характеристика, он одновременно и некий временной локус, некое особое время. То же происходит и с 'вечереть'. "Вечерело" теперь -- некое особое вычленяемое время-пространство /говоря словами Бахтина, -- хронотоп/.

Естественно, что эти смыслы сохраняются и за "скатом". При таком чтении "Мы вышли на скат" следует понимать как 'мы вышли в /или даже: за/ вечеро-орешник', т.е. во время-простран-

ство с особыми качествами. Вот эти особые качества и эксплицируются всем дальнейшим текстом стихотворения.

В пределах разбираемого текста инициальные мотивы 'вечера', 'орешника' и 'ската' в несколько трансформированном виде повторяются соответственно в стихах 15, 45, 13 и 33. При этом мотив 'орешника' в его эксплицитном виде заканчивается в финале первой части текста, т.е. в строфе IV; мотив 'ската' занимает центральную позицию во второй части, т.е. упоминается еще раз в строфе IX; мотив же 'вечера' объемлет весь текст и образует его мотивное обрамление -- он упоминается в конце первой части /строфа IV, стих 15/ и в конце второй /строфа XII, т.е. последняя, стих 45/. Иначе говоря, 'вечер' соотносится тут со всем универсумом текста, 'скат' -- с 'центральной' его точкой, а 'орешник' -- с начальной его фазой или с 'входом' в данный универсум. Можно естественно ожидать, что если мотив 'орешника' и сохраняется во второй части текста, то он будет там уже принципиально трансформирован и будет присутствовать только семантически /без своего исходного плана выражения/.

Последовательность "Вечерело" /1/ --- "По заре вечеревшей проехав, Колесило и рдело шоссе" /15--16/ --- "вечер, как встарь, его вывел На равнину под персов обстрел" /45--46/ отражает постепенное формирование 'вечера' и выявление его сущности. Сначала это стихийное природное состояние мира /ср. сопоставление: "Вечерело" и "ретиво Рос орешник", к тому же - "Повсюду"/, а точнее -- мира 'суточного' и 'топографического'. Во втором упоминании мотива 'вечера' -- 'вечер' становится признаком и состоянием "зари". "Заря" же тут оказывается и явлением 'небесно-атмосферическим' и 'путем-границей', отличным от физического 'пути-шоссе' /"По заре /.../ проехав, Колесило /.../ шоссе"/. В последнем стихийный природный признак трансформируется в самостоятельный и организующий субъект /"Вечер /.../ вывел"/. Более того, баталистическая мотивика строф XI--XII сообщает "вечеру" черты 'вождя-полководца', 'стратега' или 'организатора защи-

ты'. Сравнение "как встарь" вписывает, в свою очередь, в "вечер" смысл извечного исторiotворного начала. Этим самым в финале инициальное "Вечерело" обернулось исторiotворной категорией.

Последовательность "скат" --- "отвес" во многом аналогична. Со "ската" открывается панорамный 'природный' вид /"Нам открылась картина на диво"/. С "отвеса" -- 'историческое видение'. Из пространственного 'центра' "скат" трансформируется в 'центр времен', в "отвес". В контексте горных мотивов "скат" и "отвес", собственно, синонимичны, с той разницей, что "отвес" более однозначно подчеркивает 'крутизну', 'вертикаль'. Тем не менее трансформация "ската" в "отвес" вводит в текст и разницу стоящих за ними коннотаций. "Скат" своими связями с 'катиться' активизирует и связь с подразумеваемым 'колесом'. Этот его аспект эксплицируется в стихотворении такими, в частности, мотивами, как "куролеся", "петлистой", "Колесило", "спуск и подъем", "арба" "в кольца свивались". "Отвес" же подразумевает и 'вертикаль' и 'строительный прибор'. Последнее поддерживается такими мотивами как "сфера", "глазомер", "возник", "град", а затем -- "бани", "кровли" и организованное "войско". Иначе говоря, тут естественной /'природной'/ цикличности противопоставляется 'культурно-историческая' диахрония. Из пространственной вертикали "отвес" /быв раньше "откосом"/ трансформируется в 'ось времен'. Вовсе не случайно в первой строфе "скат" срифмован с "назад", а в девятой появилась рифма "на отвесе" -- "на эфесе". Не сложно заметить, что "эфес", подразумевая 'саблю', активизирует общеизвестную символику 'сабли' как 'единства', с одной стороны, а с другой как 'торжества духовного над материальным' /в европейском средневековье сабля знаменует собой дух и слово Бога; ср. статью "SWORD" в: Cirlot 1981, pp. 323--325/. Семантика 'единства' или 'единения' присутствует в тексте и эксплицитно /33--34/: "вчетвером на отвесе, Как один, заглянули мы вниз". Она наличествует и в локализации "отвеса"

-- "эфеса" между мотивикой "усыпальниц", "усопших", "мертвецов" и мотивикой 'жизни', 'вечности' /ср. стих 42: "Длился век, когда жизнь замерла"/. Семантика 'торжества духовного над материальным' очевидна в строфе X, в мотиве 'смеха' над 'тварной реальностью': "Он так полно осмеивал сферу Глазомера и все естество"; 'пренебрежение' физической смертью наличествует и в финале, в стихах 45--46: "вечер, как встарь, его вывел На равнину под персов обстрел", т.е. в мотиве выхода на открытое пространство -- "равнину", которое в тексте противопоставляется закрытым пространствам 'усыпальниц' и тактике неприятельских сил /24: "Стлались цепи китайских теней"; 44: "Из-за гор воевал Тамерлан"/ с ее отчетливым смыслом 'скрытости, коварства'. Активизация в "эфесе" семантики 'божественного' тут возможна благодаря упоминанию "дьявола" в стихе 20, введению фразеологизма "град не от мира сего" /стих 40/ и, кроме того, самому мотиву "отвеса" как мотиву библейскому /ср. в: Амос 7:7--8: "Такое видение открыл он мне: вот, Господь стоял на отвесной стене, и в руке у Него свинцовый отвес. И сказал мне Господь: "что ты видишь, Амос?" я ответил: "отвес". И Господь сказал: вот, положу отвес среди народа Моего, Израиля; не буду более прощать ему". и отсылку к этому мотиву у самого Пастернака в стихотворении "Я видел, чем Тифлис Удержан по откосам..." из "Путевых записок" -- Пастернак 1965, с. 390: "Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом, На языке чудес Кистями слив исписан", где "отвес" однозначно соотносится с 'сакральной книгой чудес' и получает смысл атрибута 'миродержца'; ср. наличие подспудного мотива 'чуда' и в разбираемом стихотворении -- сначала "Нам открылась картина на диво" в стихе 3 и затем 'видение-химера' в стихах 39--40: "возник и остался химерой, Точно град не от мира сего/".

В предложенном контексте рифма "скат" -- "назад" под своей пространственной семантикой обнаруживает и семантику 'обозримости времен' вспять до основ истории и до 'мировой оси'.

Последовательность "Повсюду ретиво Рос орешник" /1--2/→

"Под прорешливой сенью орехов Там, как прежде, /.../ Колесило и рдело шоссе" /13--16/ трансформирует "орешник" - 'кустарник' в "орехи" - 'деревья' /"Под /.../ сенью орехов"/. Этим самым тут реализуется семантика слов "Рос орешник", где "Рос" из экзистенциального 'был' становится 'деятельным' ростом-укрупнением. Этот смысл, кстати, был уже задан инициальным наречием "ретиво" и его сочетанием с глаголом "рос". По Далю /1980, IV, 93/ "РЕТИВЫЙ" -- "усердный, горячий, пылкий на дело, старательный, ревностный, ражий духом. Ретивый парень, работник. Ретив в бою. Ретивый конь. Ретивая пчела. /.../ Ретиться, ретиветь, пылко собираться на что, /.../, храбриться, горячо и смело браться за что. Он ретится на кулачный бой. /.../ Реть /.../ пря, рать, брань, ссора, свара". В финале, в XII строфе, этот 'ретивый орешник' получит свою экспликацию в мотиве "древнее войско".

"Древнее войско" с его 'вождем-полководцем' = "вечером" вводится в текст не извне и не по аддитивному принципу, а наоборот -- оно выводится из 'природно-древесной' мотивики первой части текста, т.е. строф I-V, по принципу семантической экспликации или дешифровки /см.: Фаруно 1987/.

Согласно этимологам /см. хотя бы статьи "дерево", "древле" и "древний" в: Фасмер 1986, с. 502, 536/, 'древний' и 'дерево' восходят к одному и тому же корню, но самое интересное то, что этот же корень входит в греч. *δέντρον* -- 'дерево, брус, копье', *δένος* -- 'дерево', 'дуб'; ирл. *deruss* -- 'желудь'; слов. *drěvi* -- 'сегодня вечером'; чешск. *dřive* -- 'раньше, прежде', польск. *drzewiej* -- 'раньше, прежде, давно'; лит. *drėve, drėvė* -- 'дуплистое дерево'. У Даля /1978, I, с. 491, статьи "ДРЕВНИЙ", "ДРЕВО"/ "древле" -- "в давние времена, в древности, встарь, встарину"; "дерево" -- "долбленая колодка"; "древье" -- "скала, береста, березовая кора"; "древко, древеце" -- "палка, шест, на который насаживается какой-либо снаряд или оружие. Древко косы, косье; /.../ древко копья, копейце".

В таком контексте и инициальное "Вечерело. Повсюду ретиво Рос орешник" с последующей 'древесной' мотивикой и упоминанием 'разбой' /в стихе 18/ и финальное "вечер, как встарь, его вывел /.../ Он /.../ как древнее войско, пестрел" оказываются как внутренними, так и взаимными тавтологиями.

Более того: семантическими дериватами от 'древесной' мотивики оказываются в строфах II--IV и мотив 'гнезд' /стих 9/, который с одинаковым успехом может быть выведен или из 'дуплистого дерева' или из свойства 'орехов' сидеть в 'гнездах', и настойчивый повтор оборота "Там, как прежде" /стихи 6, 9, 14/, завершающийся мотивом 'памяти о давних временах' /а то и вовсе -- 'древних', поскольку тут же за "Каждый столб вспоминал про разбой" следует мотив демонстративно архаический и мифический: "буйвол Голым дьяволом плыл под арбой. А вдали, где как змеи на яйцах" -- стихи 18--21/.

Упрощая все эти наблюдения, можно сказать, что тут мотив 'вечера-орешника' постепенно 'одревляется' и трансформируется в мотив 'памяти о древности'.

Вербализованный в строфе V выход в 'память-древность' предварен 'выходом' за пределы "орешника"--"орехов". В строфе IV проделанный путь "на скат" дан уже "Под прорешливой сенью орехов", т.е. как оставшийся 'по ту сторону орешника'. Это "Под" сопровождается трансформацией 'растительно-древесной' мотивики в "столб" /стих 18/, на котором эта мотивика в ее явном виде и обрывается. Тут 'лес', так сказать, исчерпан.

'Прорешливая сень орехов', предваренная мотивами "мелко-лесья", "бурелома", "грабов", с одной стороны, а с другой -- "пропастей", 'пролома' /в "напролом"/, 'карабкания вверх' /строфа III/, в том числе и 'задыхающегося карабкающегося воздуха', явственно играет роль 'прохода-границы' снизу вверх. Если учесть, что в русской народной /фольклорной/ системе растительности 'лес' -- самое высокое проявление земного, пограничное между небом и землей, между человеческим и небесным и

что существует пословица "Лес -- в небо дыра" /Даль 1984, II, с. 365; ср. также о фольклорной "метрической" растительной шкале в: Мокшенок 1986, с. 243--248/, то 'прорешливость орешника-орехов' /и всей 'лесной' мотивики/ оказывается очевидностью: она -- 'ход' в некое запредельное время-пространство. Загадкой может тут только оставаться подмена Пастернаком мотива 'леса' мотивом "орешника" и "ореха"².

Теперь последовательность "Повсюду ретиво Рос орешник" -- "Нам открылась картина на диво" с промежуточным мотивом "ската" /1--3/ раскрывает свою глубинную семантику: реальный топографический переход оказывается одновременно и выходом в 'иной мир', а точнее -- к мифо-историческим основам этого же мира /локуса/. По отношению к строфе I весь остальной текст /строфы II-XII/ играет роль семантической экспликации. Говорить о символизме тут не приходится. Начиная со второй строфы, 'открывающаяся картина' тождественна 'пройденному пути': "мы взглянули назад" и настойчивое "Там, как прежде" и "как встарь" /4, 6, 9, 14, 15/ реализует формулу 'мы увидели то же, что уже видели, прошли'. То же, но повторно увиденное, играет роль семантики самого себя, но увиденного прежде. Мир как таковой в данном случае удваивается и строится по механизму автореферентности: некий объект есть и объект и атрибут /знак/ самого себя. При этом 'дублет-атрибут' возводится в ранг 'сущности' /смысла/ дублируемого, подлежащее же дубликации -- всего лишь план выражения /бессодержательная видимость или кажимость/³. Если говорить о знаке, то он тут же выворачивается наизнанку: план выражения и план содержания меняются местами. Первоначально проделанный путь тут убран в подтекст или в 'пред-текст', в силу чего его дублет, его повторное обозрение, оборачивается единственным планом выражения и единственным планом содержания. Если говорить об упоминаемых тут реалиях /объектах, вещах или предметах/, то они лишаются всякой знаковости, выключаются из знаковых реляций, т.е. не являются референтами какого-либо знака, а в итоге

превращаются в самое себя, получают полную автономию и подлинную 'вещность' /таково тут деятельное "ретиво Рос", таков материализованный 'карабкающийся воздух', 'хромающий колченогий телеграф' "в фарфоровых гнездах", "заря", по которой "проехав, Колесило и рдело шоссе" и т.д./⁴.

Последовательность стихов 3--4 демонстративно противостоит привычной последовательности. Согласно правилам 'здорового смысла' тут возможны два варианта:

"Мы вышли на скат" --- "Нам открылась картина на диво" --- аддитивное подключение описания распахнувшегося вида;

"Мы вышли на скат" --- "Отдышась, мы взглянули назад" --- такое же аддитивное "Нам открылась картина на диво" с последующими подробностями увиденного.

Пастернак же прерывает аддитивность: "Нам открылась картина на диво" --- отсутствие ожидаемой картины --- "Отдышась, мы взглянули назад" и повтор прежде виденного /пройденного/, т.е. вместо аддитивности -- наложение того же /'вида' / на тот же /вид/, т.е. включение того же в то же или объятие того же тем же.

Не трудно, однако, заметить, что стих "Нам открылась картина на диво" предполагает и всю представшую "нам" 'панораму', которая, правда, не описывается /равным образом, как не описывается и самый, путь восхождения/. В тексте она будет дана позже, во второй части /со строфы VI, со слов "А вдали"/, и уже как 'повторно увиденная'. Это значит, что "мы взглянули назад" подразумевает повторное обозрение всего вида, а не только проделанного пути до "ската". Любопытно при этом, что 'взгляд назад' предварен 'передышкой': "Отдышась, мы взглянули назад". "Отдышась" по сравнению с "взглянули" значительно длилнее. Это значит, что за "отдышась" стоит 'первое разглядывание панорамы', так сказать, чисто визуальное восприятие /без осмысления/. "Взглянули" -- и однократно и кратко-

временно. Это значит, что с повторного обозрения снимается привычная темпоральная длительность, это 'взгляд' вневременный и этим самым -- не визуальный, а 'сущностный' /осмысляющий/.

'Оглядка назад' -- жест не нейтральный. За ним стоит древнее представление о 'завершении пути' и 'переходе в потусторонний мир', в 'мир смерти'. У Пастернака этот смысл частично сохранен: "взглянули назад" уводит вспять, в прошлое, в иной онтологический статус. Смысл же 'смерти' преодолевается деепричастием "Отдышась", которое указывает на предвещающую 'потерю дыхания' /по крайней мере -- его сильную затрудненность/ и повторное его обретение. Это значит, что за "Отдышась" и "взглянули назад" стоит 'повторное рождение' или 'перерождение' с временным переходным состоянием 'смерти'⁵. Оно, кстати, тут же и расшифровывается в строфе II под видом 'озорного, бравурного' поведения "мелколесья" "По краям пропастей" /'куролесить' значит 'озорничать, дурить, строить шалости, проказничать, вести себя странно, необычно, как не в своем уме' -- см. статью "КУРОЛЕСИТЬ" в: Даль 1979, II, с. 223/ и под видом того же "мелколесья" поднимающегося по 'павшему' "гнилому бурелому".

В этом случае смысл мифологемы 'оглядки' и Пастернаковского 'повторного обозрения' или просто 'повтора' совпадают друг с другом: в системе Пастернака 'повтор' и есть 'перерождение-воскресенье', трансформация мира /и самого лирического субъекта/ в иное состояние, из вариантного бытия в бытие универсальное, в инвариант, что одновременно сопровождается и движением вспять, к исходной порождающей данной мир инстанции /в разбираемом стихотворении это выражено движением вспять к мифо-истории Грузии и Тифлиса/⁶.

Временная удаленность только что пройденного пути, от которого в бытовых дистанциях отделяет "нас" всего лишь короткая 'передышка' /"Отдышавшись, мы взглянули назад"/, настойчиво подчеркнута повтором в стихе 6 "Там, как прежде, при

нас". Наречие "прежде" называет некое неопределенно отдаленное время и определяет его как завершенное, замкнутое, не предполагающее континуальной связи с настоящим акта говорения. "При нас", реализуя формулу обозначения времени как 'время при таком-то' /например, 'при царе', 'при Давиде Строителе'/, создает аналогичный временный энклав, с одной стороны, а с другой -- удваивает "нас", расслаивает это "нас" на 'только что совершивших подъем' и на 'некогда такой подъем совершавших'. Так "мы" этого текста подключается к истории мира этого же текста. Сравнение же "как прежде" вводит смысл континуальной повторяемости, построенной не на элементарной присоединяемости очередных 'времен', а на периодической трансформации одного в другое. Таково тут "мелко-лесье", сменяющее собой "гнилой бурелом" и становящееся затем /в строфе III/ "грабами", а потом "сенью орехов" /в строфе IV/. Эта же кинематограмма непрерывных циклических трансформаций налицо тут в мотивах 'узорной тени' 'орехов', 'петлистой красы' и 'колеящего шоссе', вплоть до образования 'змея-колец' в строфе VI, т.е. эмблемы чистой вечности.

Мотивный состав вновь обозреваемого "подъема" примечателен в нескольких отношениях.

В первой строфе введены такие исходные категории как 'пространственные отношения', 'временные отношения' и их 'динамика'. Все они тут едва вычленимы, едва дифференцированы, но даже и в таком состоянии начинают формировать некий структурно организованный мир. Так "Повсюду" и "скат" образуют стихийное 'окружение' и 'центр', откуда "Нам открылась картина на диво". То же 'окружение', повторенное 'движением-взглядом' субъекта, вводит в этот мир 'временную' /диахроническую/ ось, предполагающую, в отличие от стихийного временного потока /"Вечерело"/, циклическое 'перерождение' /"Отдыхавшись, мы взглянули назад"/.

В строфе II история конституирования мира возобновляется. "Повсюду ретиво Рос орешник" трансформируется в "подъем

мелколесья" "По краям пропастей", а прежнее "ретиво" в родственное "куролесья". Пассивное вегетативное 'расти-быть' трансформируется в 'поведенческое' "куролесить"; "ретиво" -- 'буйно' -- в лествичное "куролесья" 'храбро'. Так сказать, 'геологические' "пропасти" оборачиваются семантикой возможной 'гибели' или просто 'небытия': "По краям пропастей куролесья". 'Рост' этим самым оборачивается 'пренебрежением' к 'смерти', и подспудно -- 'поведением выбора': "напролом". Топографический "подъем" вопреки геологическим 'пустотам' /"пропастьям"/ оборачивается в свою очередь 'подъемом-возрождением', т.е. переходит в ману растительных генераций: "Совершало подъем мелколесье, Попирая гнилой бурелом" /где дополнительно словоформа "попирая" отсылает к общеизвестной формуле 'воскресения': "Смертью смерть поправ"/. Пространственный круг /"По краям пропастей куролесья"/ трансформируется в природный растительный круговорот, во временную цикличность, а физическое восхождение -- в рост-возрождение.

Строфа III, если следовать этой логике, должна заключать в себе как мотивы 'смерти', так и мотивы очередного 'перерождения-воскресения'. Если внимательно присмотреться, то так оно и есть. "Фарфоровые" "гнезда" и "колченогий телеграф" -- уже мир только частично природный, он -- искусственно созданный из природной глины /'фарфор'/ и из стволов /'хромающий колченогий телеграф'/ . Наименование телеграфных изоляторов 'гнездами' вводит 'птичий' мотив, "фарфоровые гнезда", ассоциируясь с 'глиной', конкретизируют эти "гнезда" как 'ласточкины'. "Телеграф" по отношению к ним -- семантическая экспликация подспудного понятия 'мысли' /в буквальном переводе "телеграф" -- 'далекопись', а в прагматическом толковании -- 'передающий на расстояние запись-мысль'/ . Как видно, 'природное' тут прерывается, 'материальное' -- отмирает: "гнезда" уже "фарфоровые", а 'стволы' -- 'хромы, колченоги'. Оно трансформируется в 'духовное', 'нематериальное'. Тем не менее эта 'духовность' тут еще 'ущерб-

на' /что следует из 'хромоты', восходящей к той же мифосистеме, что и инициальная 'огладка'/⁷. Вот эта неполная еще духовность и стремится обрести свою полноту в очередных стихах 11--12.

'Карабкающийся' вверх "воздух" еще 'материален' /персонифицирован/, но он, несомненно, реализует собой семантическое содержание 'птичьих гнезд' и 'телеграфа'.

"Грабов головы" могут читаться и так: 'грабы отстают от воздуха и дивятся ему', и так: 'не разобрать, где грабы, где воздух -- грабы кажутся головами воздуха'. С другой стороны, введение 'многоголовых грабов' может читаться как духовное перевоплощение природного мира, как его трансформация в 'чистую мысль'.

В серии "орешник", "мелколесье" и "сень орехов" /2, 7, 13/ "грабы" появляются совершенно естественно. Как и орешник, грабы относятся к той же породе лещиновых, а их плоды -- орешки -- съедобны. Кроме того, грабы растут обычно в двух ярусах, в виде подлеска-кустарника и в виде деревьев /что и передано у Пастернака упоминанием "мелколесья"/. Более того: на Кавказе граб называют д р а б и н и к о м, южно-русское и белорусское или польское 'драбина' значит 'лестница'. Так "грабы" осуществляют тут мотив 'подъема, карабкания'. Но самое интересное, что это сама природа трансформируется тут в собственную 'лестницу' /а подспудно -- в 'лесницу мировую' или 'мировое древо'/ . Прежняя стихийная мена поколений /"Совершало подъем мелколесье, Попирая гнилой бурелом" -- 7--8/ трансформируется в 'духовное восхождение' и 'духовный рост' /"орешник" и "мелколесье" теперь уже, так сказать, полноценные деревья "грабы", притом -- 'многоголовые'/.

И орехи /лещина/ и граб связаны в европейских народных представлениях, в том числе и у великоруссов, с 'грозовой' и 'громовой' стихией. Эти связи у Пастернака наличествуют в стихе 8 под видом мотива "бурелома", в стихе 22 под видом мотива 'змея'- 'туч', в стихе 28 под видом похитителя небесного

огня Прометея, а в самой строфе III -- под видом 'хромающего телеграфа' /см. примечание 7/. Небезынтересно также иметь в виду, что того же корня макед. *ἄρβις* -- 'древесина определенной породы дуба, факел', а умбрийское *Grabovius* -- 'бог дуба -- эпитет Юпитера' /см. статью "граб, грабина" в: Фасмер, 1986, I, с. 449/.

Весь этот повторный "подъем" завершается выходом вверх за пределы 'воздуха' и 'зари', в некое 'поднебесье', с одной стороны, а с другой -- обретением /или сформированием/ 'пути' -- "шоссе". Правда, здесь опять возобновляется мотив 'цикличности' /"в петливой красе", "Колесило и рдело шоссе"/, но это уже цикличность не стихийная, а 'организованная', 'культурная'. Последнее отчетливо видно в мене способов "подъема": "куролеса" "По краям пропастей" --- "Попирая гнилой бурелом" --- "Колченого хромал телеграф" --- "И дышал и карабкался воздух" --- "проехав, Колесило и рдело шоссе", после чего -- в строфе V -- совершается 'пересадка' на "арбу". 'Природное колесо' трансформировалось сначала в 'путь', а затем в 'средство транспорта'. Дальнейшая его судьба -- миф как культурогенное и социогенное начало /мотив 'змея' в строфе VI/.

Завершение естественной трансформации стихийного мира в организованный историотворный наблюдается и на уровне композиции. На IV строфе прерывается анафора "Там, как прежде". Идея повтора этим не исчерпывается, но она получает иное качество -- не вечной самовоспроизводимости, самоидентичности, а 'памяти' /стих 18: "Каждый столб вспоминал про разбой"/. Не исчерпывается и анафорическая конструкция, но и она тоже имеет уже иной качественный характер -- в строфах IX--XII она выражена не идентифицирующими сравнениями, а сравнениями 'культурными', 'моделирующими'⁸.

Строфа V выявляет в данном мире его вертикальную структуру и в пространственном и во временном отношении. Тут 'путь' уже не 'петлист', а "спуск и подъем". При этом он уже явно сегментирован 'столбами-веками'. Однако принцип

сегментации -- не метрический, а временной, по 'памятным событиям': "Каждый спуск и подъем что-то чуял", которое тут же эксплицируется как "Каждый столб вспоминал про разбой". 'Память' уводит вспять в некую еще не дифференцированную и стихийную 'глубь прошлого': "что-то чуял", "разбой" без отличительной характеристики, и "буйвол"--'дьявол'. Локализация 'дьявола' "под арбой" и предикация глаголом "плыл" реализует именно смысл 'глубины'. Одновременно активизирует миф о мироздании /земле/, покоящемся на быках, с одной стороны, а с другой -- миф о быке /или вообще о рогатом скоте/ как о влстителе мира, в том числе и жизнеродной водной стихии /откуда -- "плыл"/⁹.

В пределах только данного текста "буйвол" актуализует народную этимологию 'буй' и 'вол', где 'буй' -- 'храбрый, отважный; дикий', 'дикий, буйный', а в древне-индийском содержится в словах со значением 'обильный, большой, многочисленный', 'самый сильный, очень сильный' и даже 'очень длинный' /см. статью "буй" в: Фасмер 1986, I, с. 234, там же приводится и голландское *buī* -- 'шквал, порыв ветра'/. Эти смыслы отражены у Пастернака как предваряющей серией мотивов "ретиво", "ретиво Рос", "напролом", "куролеся", "разбой" и "воздух", так и мотивами 'вытянутости' и 'наготы'.

Трансформация "буйвола" в "дьявола" может мотивироваться, с одной стороны, 'дикостью', с другой -- предшествующим мотивом 'хромоты'--'колченовости', кроющей в себе 'хтоническое' начало и 'богоборческий нрав'.

Данный "буйвол", естественно, не "дьявол": он -- "Голым дьяволом плыл под арбой". Не вычлененное сравнение творительного падежа, конечно, родственно метаморфозе и сообщает "буйволу" двойственный характер. Последовательность "спуск и подъем" --- "столб" --- "и /.../ буйвол", с одной стороны, а с другой -- "что-то чуял" --- "вспоминал" --- "дьяволом плыл" ставит "буйвола" в позиции 'предтечи' 'мировой оси' и соответственно -- 'памяти'. "Буйвол" -- уже не "дьявол", но

окончательно от своей 'первофункции' не оторван и является как бы реализованной 'памятью' о собственном генезисе. Это как раз и передается сравнительной конструкцией с творительным падежом.

Позиция "буйвола"- "дьявола" еще четче определяется в его соотношенности с другим полюсом 'мировой оси' -- 'верхним' или 'небесным': "буйвол /.../ плыл под арбой" --- "А вдали, где как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались". "Буйволу" соответствуют 'вверху' "тучи" /ср. примечание 9/, "дьяволу" -- "змеи на яйцах". 'Змеинные кольца туч' отсылают к мифу о небесном божестве Сатурне.

Сатурн амбивалентен. Он знаменует собой непрерывный круговорот жизни и смерти, что часто выражается в виде змеи, пожирающей самое себя, т.е. свернутой в кольцо и хватающей себя за хвост. Одновременно он и покровитель земледелия, законодатель и организатор жизни, в том числе и цивилизации. Эти смыслы реализованы и у Пастернака. Но по иному принципу. Не мир выводится из 'Сатурна', а мотив 'Сатурна' возникает в результате дешифровки /повторного обозрения/ мира.

"Змеи на яйцах" подготовлены упоминанием "фарфоровых гнезд" "телеграфа". "Змеи" эквиваленты "телеграфу" по признаку 'обладания мудростью, тайнами бытия' /т.е. по признаку 'коммуникативному'/. Переходное звено от "телеграфа" к "змеям" являет собой эквиваленция "вспоминал" -- "дьяволом плыл", т.е. мотив 'памяти'. "Кольца" "тут" восходят к предшествующей природной цикличности, а их 'сатурнический' характер подготовлен "мелколесьем", попирающим "гнилой бурелом". "Яйца", восходя к мотиву "гнезд" /стих 9/, эксплицируются из мотива "орешника" и "орехов". Самый поверхностный переход: предположительное 'гнезда орехов'. Более глубокий покоится на мифической эквиваленции 'яйцо'='орех' /либо: всякое 'зерно'/ как первоначальн^д9 мира, из которого развивается мировое дерево. Есть и еще одна возможность: 'орех' /и 'граб'/ -- громовое дерево, с одной стороны, а с другой -- 'орех' /как плод/ -- источник /вмес-

тилища/ особых знаний, мудрости /ср. сказочные 'золотые орешки', функционально родственные сказочным 'золотым яичкам'/.

Таковы тут основные предпосылки перехода от 'естественного' состояния мира к его состоянию 'культурному', к 'мифу'.

Интересно при этом отметить, что тут Пастернак переходит на эксплицитное сравнение: "как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались". Не вдаваясь в подробности /они излагаются в: Гагуло 1987/, скажем только, что Пастернаковские сравнения не изобразительны и композиционно играют роль 'переключателей' мира из одного онтологического статуса в иной /'культурный', 'одухотворенный', 'поэтический' и т.п./. Там, где появляется сравнение, осуществляется и трансформация Пастернаковского мира, обретение им нового состояния. Это явление простым глазом видно и в разбираемом стихотворении. Более того: как правило, у Пастернака сравнивающий член предваряет сравниваемое /т.е. объект описания/. И это и есть сигнал смены статуса, выхода в, так сказать, иное семиотическое измерение. Так, к примеру, сравнение "буйвола" с "дьяволом" удержано в классической последовательности: "буйвол" --- "дьяволом плыл". Она реализует мотив 'памяти', 'углубления в прошлое' /см. в стихе 18 "Каждый столб вспоминал"/. Иначе говоря, классическая последовательность строится у Пастернака по принципу экспликации, по принципу выявления в данном привычном явлении его предшествующих состояний. Мена же последовательности погружает в мир 'пре-текстов', в диахронию вплоть до исходных инстанций. Таков как раз и характер перехода от погружения в 'память' /"буйвол /.../ дьяволом плыл"/ к реализации мира на достигнутом /эксплицированном, вскрытом/ уровне: "как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались". Первое, что теперь в мире воспринимается, -- это его прошлое, и лишь затем вводится имя носителя этого прошлого /ср. еще стихи 29--30: "Как усопших представшие души, Были все ледники налицо"/. При этом уровень сравнивающего /'прошлое'/ сохраняется как равносильная современная реальность /ср. в строфе VIII: "Как усопших

/.../ души, Были все ледники. Солнце тут же /.../ Переписывало мертвецов"/, что принято называть 'реализацией сравнений'. Говоря в терминах мифопоэтики, у Пастернака постоянно меняются местами план реалистический и план мифологический. С той разницей, что если в первой части стихотворения /строфы II--IV/ оба плана тождественны, взаимодублируют с разным онтологическим статусом, то в заключительной /последний стих строфы X и строфы XI--XII/ расслаиваются, и сравнивающий план вытесняет собой сравниваемый, превращаясь в развернутое сравнение и в единственную реальность текста /аналогичный механизм сравнений, с иной функцией и в иных терминах описан в: Фрейд-денберг 1946 о гомеровских сравнениях/. В терминах же дешифровки эта мена представляется как экспликация глубинной семантики и переход на язык /реальность/ полученной семантики. С данной точки зрения сравнения первой части -- экспликация исходной 'картины', заключительная же -- экспликация второй степени, экспликация уже эксплицированного уровня. Эта последовательность отражена, в частности, особой мотивикой промежуточного звена, т.е. строф VI--VIII.

Мотивы "заметенных снегами путей", "ледников", "усыпальниц" и 'воскрешения усопших' вряд ли выводимы из мотивики строф I--V, кроме наиболее общего смысла 'мены поколений' или 'смерти и возрождения'. На, так сказать, прагматическом уровне они мотивированы тематической связью стихотворения с Грузией и Кавказом. Если руководствоваться этими знаниями, то следовало бы сказать, что мир строф I--V не любой мир или мир вообще, а конкретный локус, хотя читателем он в этой конкретности не опознается без дополнительных и внетекстовых сведений. Если так, если он конкретен, то тогда вполне закономерно некий для первого взгляда 'любой' пейзаж должен выявить в ходе экспликации свою историко-культурную конкретность /своей генезис/. Так, по этому правилу в конце V строфы появляется "буявол" и "арба", а в строфах VII, IX и XI -- ¹⁰"прометей", "Тифлис" и "горячие серные бани" с "Тамерланом".

В рамках же общей Пастернаковской поэтической системы мотивика 'снего-ледников' с 'усыпальницами' и 'воскрешением' гораздо более закономерна. Заметенный снегами локус -- у Пастернака только частично 'локус смерти', так как он одновременно является локусом полного духовного перерождения. В сочетании с мотивом 'поэта' -- он 'локус стихогенный'. В иных решениях он может получить выражение 'ада' или 'сакрального локуса', в чем нет противоречия, поскольку Пастернаковский 'ад' родственен творческому, претворяющему, перерождающему в чистую духовность трансформационному звену в цепи Пастернаковских метаморфоз. Не менее редок у Пастернака и мотив 'гроба', но 'гроба зимой'. Тогда он соотносится с 'искусством', с 'поэтическим произведением', со 'стихотворением' -- ср. в стихотворении "Иней" /Пастернак 1965, с. 399--400/: "За снежной густой занавеской Какой-то сторожки стена. /.../ Торжественное затишье, Оправленное в резьбу, Похоже на четверостишье О спящей царевне в гробу. И белому мертвому царству, Бросавшему мысленно в дрожь, Я тихо шепчу: "Благодарствуй, Ты больше, чем просят, даешь" и эквиваленцию "рифма"="пропуск за порог"="В загробный гул корней и лон", т.е. в 'вечность' в стихотворении "Красавица моя, вся статья..." /Пастернак 1965, с. 363/. Пастернаковские 'ледники', в свою очередь, -- точка соприкосновения 'земного бытия' и 'вечности' и, как правило, знаменует собой 'воскресение' в 'чистую духовность' /таковы, например, кавказские 'ледники' в "Волнах" в "Кавказ был весь как на ладони...", где они уподоблены локусу воскрешения Лазаря и воскрешения самого Христа -- см. Пастернак 1965, с. 349/.

Изложенные смыслы не менее отчетливы и в случае разбираемых строф. Стихи 31--32 особо интересны: "Солнце тут же японскою тушью Переписывало мертвецов". Пастернаковский акт 'писания' -- акт творческий, стихогенный /и реализуется он обычно 'зимой' или в 'зимнем, метельном окружении'/ . Акт 'повтор

ной записи' -- не только перевод реальности в 'духовное' /или 'стихотворное'/ состояние, но и перевод в высший ранг уже 'переведенного'. Так, солнце 'переписывающее мертвецов', т.е. повторно изображающее, производит акт полного 'преображения' и 'духовного воскрешения'. Вряд ли случайно они 'переписываются' /'переизображаются'/ "японской тушью". Если в стихе 24 "Стлались цепи китайских теней" 'китайские тени' читать как отсылку к китайскому театру теней, то 'переписывание' "японской тушью" вскрывает свой смысл именно как 'переизображение', но и одновременно и перевод в иную семиотическую /онтологическую/ систему: из бесплотной /"тени"/, но еще иконической /"тени" как 'силуэты'/, в самую духовность, в чистый смысл /в письмена лишённые 'иконичности'/. Этот аспект 'перевода' мира из одного статуса в другой /более духовный/ выражен затем в строфах развернутым сравнением, вытеснившим собой самый объект сравнения, и лишённым всякой иконичности /"Он /.../ возник и остался химерой, Точно град не от мира сего" еще являет собой некое соответствие "китайских теней": 'город' но "химера"- 'привидение-тень' со статусом 'потустороннего' -- "Точно град не от мира сего" --- "Точно там, /.../ Длился век" являет собой выход из 'иконичности' в 'умозрительную историософскую сферу' --- "Будто вечер, как встарь, его вывел /.../ Он малиною кровель червивел И, как древнее войско, пестрел" с полным расподоблением сравниваемого и сравнивающего и с прочтением 'глубинного смысла' без связи с выражающим его внешним планом выражения/.

Последовательность "Стлались цепи китайских теней" /24/ --- "кулисы того поднебесья, Где томился и мерк Прометей" /27--28/ --- * "Солнце тут же японской тушью Переписывало мертвецов" /31--32/ кроет в себе мотив движения на восток, мотив возврата солнца к точке своего восхода /в частности, тут немаловажную роль играет именование Китая 'царством центра', а

Японии 'страной восходящего солнца'/. Этот мотив в тех или иных выражениях постоянен у Пастернака. Обычно он выражается движением 'вспять', часто с меной транспортных средств на все более архаичные и с переходом через трансформирующее 'подземное' звено пути /"туннель", "метро" или временная символическая смерть хотя бы в виде прерванности пути или в виде 'сна', 'забытья'/. Едва ли не наиболее эксплицитно этот Пастернаковский архисюжет наличествует в "Письмах из Тулы" 1918 года /см.: Пастернак 1982, 40--47, а их разбор в: Фару-по 1987/. "Письма" открываются мотивом привозимого в поезде в Тулу заходящего солнца, причем пересекая реку Упу, этот поезд показан так, как будто бы он проезжал 'под водой': "/.../ в поезде, шедшем из Москвы, везли задохнувшееся солнце на множестве полосатых диванов. Оно садилось. Мост с надписью "Упа" поплыл по сотне окошек /.../" /Пастернак 1982, с. 40/. Завершаются же эти "Письма" мотивом увозимого из Тулы восходящего солнца:

"Шел поезд на Москву, и в нем везли огромное пунцовое солнце на множестве сонных тел. Оно только что показалось из-за холма и подымалось" /там же, с. 47/.

Промежуточное звено -- локус "Тула" -- оказывается локусом ночного пути или ночной судьбы умирающего и воскресающего солнца. "Тула" в этом отношении -- реализация мифологемы 'мирового центра', локус 'конца и начала мира'. Несомненно, такой же статус 'центра мира' реализуется и Тифлисом /Грузией, Кавказом/ в строфах VI--VIII.

С данной точки зрения еще более глубокую мотивировку получает предваряющий этот 'центр' мотив "буйвола", который "Голым дьяволом плыл под арбой" /19--20/, предваренного в свою очередь меной мотива 'колеящего шоссе' на более архаичную "арбу" с промежуточным мотивом 'разбоя'-'разрыва пути'. Это -- движение вспять, вглубь истории, но и -- в глубь мира, через 'подземно-подводный' рубеж /нельзя исключить, что "плыл" семантически мотивировано предшествующей словоформой

"шоссе": французское *chaussée* значит не только 'проезжая часть улицы', 'мостовая', 'дорога, убитая щебнем', но и 'дамба' и 'длинный подводный камень'; ср. в связи с последним в стихе 19: "все тулово вытянув, буйвол /.../ плыл"/. В контексте появившегося в стихе 31 "Солнца" этот "буйвол" обнаруживает теперь свою мифологическую связь с 'быком' или 'волом' как ипостасью солнца. Более того: мотивика 'вечера' и потом в стихе 15 "вечеревшей" = 'становящейся вечером или ставшей вечером' "зари" данный "буйвол" - 'солнце' понимается как 'подземное, ночное /состояние/ солнце' /родственное, например, египетскому быку Апису/.

С перспективы изложенного Пастернаковского архисюжета в строфах VI--VIII реализуется как раз 'ночной локус солнца', который являет собой одновременно и локус 'чистилища-судилища'. Связь с солнцем сохраняется в мотиве Прометей-похитителя небесного огня. В нем же реализуется и мотив 'судилища' /"томился и мерк Прометей"/ в подспудной отсылке к наказанию Прометей Зевсом за передачу тайны огня роду человеческому.

"Прометей", как уже говорилось, появляется тут не случайно. Для этого мотива есть основания в мотивике "орешника" и "грабов" -- одно и другое связано с громами, а граб в средиземноморской традиции -- с 'факелом', т.е. с 'огнем'. Но есть и другие еще предпосылки: мотив "телеграфа" и 'памяти'. Одно и другое -- 'передатчики'. Одно и другое связано с 'интеллектуальным началом', с 'мыслью'. Прометей же, как общеизвестно, определяется как "мыслящий прежде", "предвидящий", а само имя восходит к древнеиндийскому корню *me-dh-*, *men-dh* со значением 'размышлять, познавать'. В стихе 32 эта мотивика оформляется уже в виде 'письма' /"Солнце /.../ Переписывало"/ и "японской туши", т.е. 'прибора для письма' /заметим, что мотив 'письма' и само слово "переписывать" воспроизводят в другом плане выражения лексему "телеграф" = 'далеко /в даль/ писать'//. "Японская тушь" вызывает и ассоциацию с другой пись-

менной принадлежностью -- 'тростинкой для писания', с одной стороны, а с другой -- с визуальной графической /'тростинковой'/ стороной японской каллиграфии /'письма-изображения'/.

Правда, эта ассоциация уводит слишком далеко, но для нее есть основания в мифе о Прометее: похищенный огонь он доставляет людям в полых тростнике. И еще одно замечание. Прометей в античной системе божеств считается как создателем человека, так и создателем цивилизации. При этом человека создает Прометей повторно, после Зевсова сотворения людей и их уничтожения. Вот это повторное создание человека и цивилизации /человека культурного/ и имеется тут в виду под введением мотива Прометей и его сочетанием с 'переписыванием-воскрешением'. Локализация же Прометей между мотивами 'китайским' и 'японским', кроме уже указанного смысла 'центрального перерождающего солнечного локуса', имеет и смысл объединения двух цивилизаций -- западной /средиземноморской, европейской/ и восточной.

Первая дает 'огонь', вторая -- 'письменность', первая обеспечивает физический быт, защищает человека от стихийных бедствий, вторая обеспечивает бытие, 'вечность' в виде письменности, духовное перерождение. Так тут переосмысливается Пастернаком популярный миф о Прометее. Прометей Пастернак 'возвращает' потерянную в распространенных представлениях его связь с 'мыслью, предвидением' /а не только с 'огнем'/.

Пастернак тут не шифрует нечто при помощи известного мифа, а как раз 'обнаруживает' этот миф в самом мире и затем дешифрует этот миф до его 'пре-текста', до его исходной инстанции. Самое интересное и в данном стихотворении и в общей Пастернаковской системе не то, что с той или иной степенью глубины дешифруется некий миф или некая мифологема, а то, что всегда это не 'внешний миф', не миф, взятый из культурного фонда и налагаемый на данный мир, а миф, и з в л е к а е м ы й из вводимого в текст мира. Фигурально говоря, Пастернаковский Прометей -- не 'античный', он -- порождение или автотрансформация исходного локуса стихотворения, названного 'вечеро-орешником' и подразумеваемого

'Тифлис-Грузия-Кавказ'. Не случайно топоним "Тифлис" будет введен в текст лишь после мотива "Прометей" и 'перерождения-воскресения' всего данного мира. Этот мир постепенно трансформируется в состояние 'Тифлис'. Если так смотреть, то несколько иначе теперь будет выглядеть и композиция данного стихотворения. Как уже говорилось, оно не аддитивно. Каждая очередная вычленяемая часть не продолжает предыдущую, а является трансформацией предыдущей. Строфы IX--XII -- трансформация строф V--VIII, а строфы V--VIII -- трансформация строф I--IV. Это все время одно и то же, но на разном уровне /на разной глубине/ дешифровки и выявления своей сущности.

Повтор "японской туши" и 'письмен' имеется в стихе 35. Это -- "чернь на эфесе". Заметим особенность перехода: "японская тушь" --- сравнение с 'узором-письменами' --- "Тифлис". "Тифлис" оказывается в этой последовательности 'содержанием' /'семантикой'/ "черни на эфесе", т.е. 'письмен', а двигаясь вспять текста -- 'переписанным-воскрешенным-духовным' состоянием мира. Это подтверждается деепричастием "Мельтеша" и глаголом "шевелился" с локализацией "В глубине", так как все это мотивы, производные от стихов 31--32: "Солнце" 'воскрешало' = "Переписывало мертвецов". "Тифлис", таким образом, -- повторно рожденный /воскресший/ мир. Такова и логика остальных глаголов строф X--XII: "возник", "откупаясь данью", "жизнь замерла", "вечер, как встарь, его вывел", "Он /.../, как древнее войско, пестрел". Это логика постепенного 'оживания' и постепенного формирования в строго организованное единство. Причем характер 'письмен-живописи' сохраняется, но данные 'письмена' все разборчивее, все 'живее'--'красочнее' и автоиконичны: неразборчивая "чернь на эфесе" --- "малиною кровель червивел" --- "как древнее войско пестрел", где 'пестреть' родственно 'быть испещренным знаками, письменами'. Локализация этих 'письмен' на эфесе" наводит на мысль античный жанр экфразы -- изображения предмета на нем же, а точнее 'изображение изобра-

жения' /ср. об экфразе в главе "Метафора" книги "Образ и понятие" в: Фрейденберг 1978, с. 195--197/.¹¹

Мир естественный, природный, завершил свой полный круг на строфе VIII. 'Переписывающее' "Солнце", будучи этим же миром, данный круг размыкает и преобразует в мир 'письмен', в мир чистой духовности, обеспечивающей ему вечность. Аналогичный круг совершило и само 'солнце'. Быв "вечеревшей зарей", оно очутилось сначала в ипостаси "буйвола" -- "под арбой", т.е. внизу. В стихе 31 оно возрождается /об этом говорит 'японский' мотив со смыслом 'страны восходящего солнца'/, но оно не тождественно себе прежнему: теперь оно обладает даром 'писать', оно уже 'пишущее' и прерывающее пассивный цикл 'смерти-репродукции'. С этого момента начинается 'история', активное бытие мира и активное противостояние 'смерти'. Такова задача мотивов "эфеса"-'сабли' /35/, нашествия "Тамерлана" /строфа XI/, "персов обстрела" и "войска" /строфа XII/. Особое место в этой парадигме занимают "горячие серные бани".

Тифлис, как известно, стоит на горячих источниках. Но это не достаточное условие в Пастернаковской системе для введения такого мотива в текст. В стихотворении "Как-то в сумерки Тифлиса..." из цикла "Художник" /Пастернак 1965, с. 382--383/ "Тифлис" Пастернак рифмует с "теплицей": "Как-то в сумерки Тифлиса Я зимой занес стопу. Пресловутую теплицу Лихорадило в гриппу", где "теплица" -- семантическая экспликация топонима "Тифлис", а точнее "Тбилиси": грузинское слово თბილისი/тбили/ значит 'теплый'. Это уже, так сказать, системная Пастернаковская текстопорождающая основа для трансформации "Тифлиса" в "горячие серные бани". Однако и она удовлетворительна только частично. Мена "теплицы" на "серные бани" мотивируется еще иначе. 'Баня' и ей родственные мотивы устойчиво сохраняются у Пастернака на протяжении всего его творчества. Так, например, стихотворение "На ранних поездах" завершается мотивом "мыла": "Мы выходили из метро. Потомство тискалось к перилам И обдавало на ходу Черемуховым свежим мы-

лом и пряниками на меду" /Пастернак 1965, с. 405/. В 19-ой главке второй части "Охранной грамоты" концерт на площади в Венеции тоже сопровождается мотивом 'бани', притом 'бани' в 'бальном зале' /Пастернак 1982, с. 253/: "Лица слушавших под открытым небом вспарило банной яркостью, как в закрытом великолепно освещенном помещении. Вдруг с потолка воображаемого бального зала стало капать". Эти примеры говорят сами за себя: мотив 'бани' у Пастернака соотносится с моментом и локусом 'перерождения', 'перехода в высшее духовное состояние', на иной онтологический статус бытия. То же самое наблюдается и в строфе XI: "жизнь замерла", но "Длился век", причем этот 'век' "Длился" -- "откупаясь данью", где за 'откупаться' помимо связи с 'купаться' и этим самым с 'баней' стоит мифологема мены сущностей /такова, в частности, мена сущности в буквальном виде в "Письмах из Тулы" в эпизоде обмения 'горсти двугривенных', т.е. материального начала, на "трешку", т.е. на начало духовное -- см. Пастернак 1982, с. 43, а разбор этого эпизода см. в: Фаруно 1987b/.

Не менее системно и определение "горячие серные". В рамках самого стихотворения оно включается в серию мотивов "ре-тивно", "куролеся", "разбой", "буйвол", "дьявол", "змеи на яйцах" и не эксплицитно присутствующий тут 'огонь'. В рамках же системы Пастернака "серные" соотносят "Тифлис" с 'недрами земли', с той наиболее глубокой инстанцией, где вообще у Пастернака начинается всякое бытие и откуда порождается все сущее. Такова, например, "клетка рудника" в "Волнах" в их центральном стихотворении "Вот чем лесные дебри брали..." /Пастернак, 1965, с. 347--348/: "На дне той клетки едим натром Травился Терек, и руда Орет пред всем амфитеатром От боли, страха и стыда. Он шел породой, бьющей настезь Из преисподней на простор", где "он" -- рождающийся 'новый небосвод' с переходом в 'Грузию-рай' /ср. там же в очередном тексте "Воли": "Уж

замка тень росла из крика Обретших слово, /.../. Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай, Теплицу льдам возьмем подножьем, И мы получим этот край"/. Вот эти "горячие серные бани"="Тифлис"="недра мира"="источник всего сущего" и "воевал Тамерлан", "когда жизнь замерла".

Стихотворение заканчивается выходом "Тифлиса" "На равнину под персов обстрел" и этим самым отсылает к падению Грузинского Царства в XIV веке. Необходимо, однако, помнить, что в Пастернаковской системе такой финал всего лишь очередное 'перерождающее' звено, предполагающее очередное, трансформированное в высшее качество, состояние возрожденного мира. Как правило, эта закономерность реализуется у Пастернака в цикловом образовании. В данном случае ожидаемое очередное состояние мира дано в следующем за "Вечерело. Повсюду ретиво.." стихотворении "Второго рождения", т.е, в стихотворении "Пока мы по Кавказу лазаем..." /Пастернак 1965, с. 370/. Оно начинается с мотива 'обезглавленных' "казненных замков", который эксплицирует имя завоевателя Тамерлана /стих 44/ в его тюркском звучании "Темир" /Тимур/: 'темир' значит 'железо'. Небезынтересно также, что в "Пока мы по Кавказу лазаем..." вводится мотив 'газа' -- "Кура ползет атаккой газовой". Этот мотив, кроме устойчивого мотива 'задыхания' как предтворческого состояния, увязывается также и с частой у Пастернака алхимической мотивикой. Если смотреть с этой точки зрения, то 'газ' может быть результатом столкновения 'с е р н ы х бань' с "Тамерланом"='темиром'='железом'. Свое решение получают в "Пока мы по Кавказу лазаем..." и мотивы стиха 47: "Он малиною кровель червивел" -- они трансформируются в мотив 'любимой', в мотив основ 'поэтического' и в наиболее фундаментальный Пастернаковский мотив 'мировой ткани' /это станет еще очевиднее, если учесть другую редакцию данного стихотворения -- см. Пастернак 1965, с. 606--608/.¹²

Стихи 33--34: "И тогда, вчетвером на отвесе, Как один, заглянули мы вниз" в первую очередь несут нарративный харак-

тер. Тем не менее они не выключены из общетекстовых трансформаций.

Первое упоминание субъекта в стихах 2 и 4 /"Мы вышли на скат. /.../ мы взглянули назад"/ ставит этот субъект только в позиции пассивно воспринимающего, хотя 'оглядка назад' и трансформирует прежний подъем в его семантическую экспликацию.

Связывающее нарративное "И тогда" вводит смысл не столько подключения или продолжения виденного, сколько смысл некоторого итога, результата. 'Итоговость' тут же и выражена трансформацией 'четырех' в 'один'. При этом она следует после мотива 'воскресающего' и 'воскрешающего' 'солнца' и после мотива 'письма'. Разъяснить эту 'итоговость' можно уже только обратясь к повсеместной у Пастернака числовой мотивике и к символике употребляемых Пастернаком чисел.

'Четыре' и в общем символизме и у Пастернака знаменует собой земной мир, земной уровень бытия и естественно-природную лимитированность как самой природы, так и жизни человека. 'Один' в свою очередь соотносится с мистическим 'Центром', с духовным единством, со светом и божественным началом. Исходя из этой, тут сильно упрощенной, символики, не сложно заметить, что объединение 'четырех' в 'одно' являет собой трансформацию 'естественного, земного, бренного' в 'духовное', 'разрозненного' в 'единство'. Если учесть, что 'оглядка назад' сопряжена с представлением о 'смерти' /об этом говорилось уже выше/, то данная трансформация 'четырех' в 'одно' являет собой 'воскресение из мертвых' -- такое же, какое совершается в предыдущих стихах 31--32.

Упоминаемые Пастернаком числа несут некий смысл не только сами по себе, но и в сложении. В данном случае поэтому имеются не только 'четыре' и 'один', но и 'пять' /т.е. '4+1'/. 'Пять' у Пастернака знаменует собой и 'одухотворенный природный мир' и 'человека', но 'человека' уже не 'биологического', а 'человека духовного', интеллектуального. Это значит, что

трансформировавшийся в 'письмоспособный' мир порождает /или вычленяет из себя/ и 'мыслящее существо' - 'человека духовного'. Последнее станет тем очевиднее, если помнить, что появлению мотива 'письма' предшествовал мотив "Прометея" именно как 'мыслящего', и если учесть, что локализация "вчетвером на отвесе" сообщает этой 'четверке' характер 'горизонтального' удерживающегося на 'вертикальной оси'. Можно сделать и еще шаг дальше и сказать, что трансформация в 'один', т.е. в 'духовное, интеллектуальное начало', подразумевает тут также и трансформацию в 'память' /ср. промежуточный между "скастом" и "отвесом" мотив 'столба' - 'памяти' в стихе 18: "Каждый столб вспоминал про разбой"/. Тогда "отвесом", на котором удерживается весь этот мир, была бы именно 'память'.

В связи с числовой символикой естественно также учесть и тройственный характер "химеры". Существо античной мифологии, химера являет собой чудовищное единство льва, козы и змеи: у нее голова льва, из пасти которого извергается пламя, туловище козы и хвост змеи. Обычно она рассматривается как крайнее воплощение зла. Но Пастернак не репродуцирует миф в его неприкосновенном /а точнее: популярном/ виде, а дешифрует его. Для Пастернака в данном случае существенно, что химера реализует в себе 'троичность'. 'Тройка' же в Пастернаковской системе соотносится с духовным единством, духовным синтезом и с исходной креативной инстанцией обоих миров. Этим, конечно, не снимается ни с 'тройки', ни с "химеры" ее, так сказать, ни 'запредельный' характер, ни некая 'зловещность'. Дело в том, что Пастернаковская 'троица' включает в себя как 'губительное', так и 'спасительное' начала. С тем, что 'губительное' чаще всего получает характер 'спасительной' или 'искупительной' жертвы. Выбор "химеры" для определения "Тифлиса" этим как раз и мотивируется. Семантика 'спасительной жертвы', тающаяся во 'львино-козлином' начале "химеры", эксплицируется в стихах 41 и 45--46: "там, откупаяся данью, Длился век", "вечер, как

встарь, его вывел На равнину под персов обстрел" и в мотиве 'серных бань'. Семантика же 'змеиною начала' "химеры" дана в строфе X под видом особой мудрости: "Он так полно осмеивал сферу Глазомера и все естество", где осмеянию подлежит поверхностная 'видимость', 'измеримость', 'материальность'; и под видом 'нерукотворного бытия': "град не от мира сего", с отсылкой к мифологеме 'града небесного' как идеальной модели жизнеустройства.

Возвращаясь к вопросу субъекта, который как интеллектуальное начало порождается данным миром в строфах VIII--IX, а прежде в этом мире 'отсутствовал' /"мы взглянули назад", но повторно обозреваемый мир дается уже без 'нас' -- он только такой же 'как некогда', "как прежде, при нас"/, соблазнительно было бы 'опознать' его неявное наличие в мотивике повторно обозреваемого подъема. Alter ego Пастернаковского "я" там отчетливо -- это стих 10: "Колченого хромал телеграф" /см. примечание 7/. Эквиваленты остальных спутников могут быть опознаны лишь в случае биографических данных о совместных с грузинскими друзьями-поэтами прогулках в горы, в случае дешифровки семантики их имен и интертекстуальных связей с поэтическими текстами грузинских авторов. Несомненно зато другое: тут Пастернаковский субъект носит характер 'поэта' и порождается этот 'поэт' в результате автотрансформаций данного мира /как порождается он 'Грузией-Кавказом' в "Путевых записках" в виде Паоло Яшвили и Тициана Табидзе -- см. Пастернак 1965, с. 389--390, с. 393--394/.

Примечания

1. Первоначально это стихотворение входило в трехтекстовое образование "Тифлис" вместе со стихотворениями "Пока мы по Кавказу лазаем..." и "Весенний день тридцатого апреля ..."/Пастернак 1965, с. 370, 376--377, 606--608; ср. там же на с. 679 комментарий/, стихи 13--18 имели следующий вид:

На виду у пытливых орехов,
Хоронившихся в свежей красе,
Под прорехами леса проехав,
Колесило петлисто шоссе.
Каждый столб что-то издали чуял,
Каждый срыв вспоминал про разбой.,

а строфа II вообще отсутствовала. Разночтения, как видно, весьма существенные. Поскольку они в предлагаемом разборе не учитываются, тут уместно отметить две вещи.

Имея строго законченный вид и обладая замкнутой внутренней структурой, Пастернаковские стихотворения в большинстве случаев не самостоятельны, а 'части' более крупного текстового единства /чаще всего -- трехтекстового/. Естественно, это не значит, что они предполагают некое аддитивное 'сюжетное' продолжение или наличие неких 'сюжетных' предварительных звеньев. Отношение 'части' и 'целого' у Пастернака иное: 'часть' являет собой семантический повтор 'целого', поэтому она сама всегда, как правило, по крайней мере 'трехчастна'. Это хорошо видно в сопоставлении первоначального варианта и текста, тут разбираемого: строфы II--IV перестраиваются именно в 'трехчастную' конструкцию. Более того: вычленяемая 'трехчастная часть' тоже не присоединяется к предыдущей 'трехчастной части', а повторяет ее и занимает по отношению к ней роль плана содержания /семантической экспликации/. По этой причине Пастернаковские 'тройки' одновременно и самостоятельны и несамостоятельны, а

'отдельные стихотворения' могут читаться как отдельные стихотворения, но только с определенным уровнем семантической глубины. Подробнее этот аспект Пастернаковской поэтики я разбираю отдельно в: *Faruno 1987a*.

С этой точки зрения явственнее проступает и механизм Пастернаковских разночтений: они семантически. Сменяемый и сменяющий варианты должны рассматриваться не по отношению друг к другу, а по отношению к предшествующему в тексте мотиву /или к предшествующей словоформе/, которого семантической экспликацией /или: трансформацией/ они должны быть в данном тексте. Так, стихи "Каждый столб что-то издали чуял" и "Каждый столб вспоминал про разбой" выдадут свою семантическую разницу, существующую для Пастернака и данного текста, только тогда, если их читать как трансформацию стиха "Колченого хромал телеграф". Тогда "Каждый столб вспоминал про разбой" окажется семантически глубже и структурно мотивированнее варианта "Каждый столб что-то издали чуял". Вскрытая в 'колченогости' 'память о разбое' ведет к мифологеме 'богоборчества' /библейского мотива борьбы Иакова с Богом -- см.: Бытие 32: 24--32/, с одной стороны, а с другой -- к очередным мотивам стихотворения, особенно в стихах 19--34 /по поводу же мотива 'телеграфа' см. примечание 7/.

2. Мотив 'леса' и 'леса-дыры' присутствовал в первоначальном варианте в стихе "Под прорехами леса проехав" /см. примечание 1/. Мена 'прорех леса' на 'прорешливість орехов' выявляет тут семантическую экспликацию мотива "Грабов". Во-первых, граб относится к той же породе лещиновых, что и орехи или орешник. Во-вторых, граб называется на Кавказе драбинником, что явственно его связывает с мотивом 'телеграфа' и с мотивом 'Иакова' /см. примечание 1/, на этот раз -- с 'лестницей Иакова' /Бытие 28: 12--16/. В рамках

же общей Пастернаковской системы мотив 'орешника' связывается с мотивом 'вечера', мотивом 'преодоления времени' и с мотивом перехода во 'вневременное' /родственного перехода -- 'перерождению' "сквозь ушко иглы" -- ср. в "Волнах" в "Вот чем лесные дебри брали..." в: Пастернак 1965, с. 348: "Он дальше шел. Он шел отселе, Как всякий шел. Он шел из мглы Удушливых ушей ущелья -- Верблюдом сквозь ушко иглы. /.../ Он шел породой, бьющей настужь Из преисподней на простор"/. Ср. другие контексты, где встречается мотив 'орешника':

"Возвращение" /Пастернак 1965, 144/:

Возможно ль? Те вот ивы --
Их гонит с рельс шлагбаумами --
/.../
Перенесутся за ночь,
/.../?
Увидят тень орешника
На каменном фундаменте?
Узнают день, сгоревший
С восхода на свиданьи?

"Орешник" из цикла "Нескучный сад" /Пастернак, 1965, с. 181--182/:

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тленье пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.
Кусты обгоняют тебя, и пока
С родимой чащей сроднишься с отвычки, --
Она уж безбрежна: ряды кругляка,
И роца редее, и птичка -- как гичка,
И песня -- как пена, и -- наперерез,
Лазурь забирая, нырком, душегубкой
И -- мимо... И долго безмолвствует лес,
Следя с облаков за пронесшейся шляпкой.
/.../

"Белые стихи" /Пастернак 1965, с. 235/:

Мой друг, мой дождь, нам некуда спешить.
У нас есть время. У меня в карманах --
Орехи. Есть за чем с тобой в степи
Полночи скоротать. Ты видел? Понял?

Ты понял? Да? Не правда ль, это -- то?
Та бесконечность? То обетованье?
И стоило расти, страдать и ждать.
И не было ошибкою родиться?

Эти примеры, думается, с интересующей нас точки зрения уже в комментарии не нуждаются. Вопрос же об общекультурной основе такой семантики 'орехов' остается открытым и требует специальных и прежде всего этнографических разысканий.

3. Этот механизм родственен античному механизму удвоения мира на 'мир' и тавтологичный ему 'образ' удвоения, из которого постепенно формируются сравнения или метафоры. См.: главу "Метафора" книги "Образ и понятие" в: Фрейденоберг 1978, особенно с. 182--185, 197, 198, 203. Он же лежит и в основе так называемой поэтической функции, т.е. является основным условием автореферентности /подробнее об этом см. в: Farуно 1987/.

В данном отношении Пастернаковское стихотворение "Вечерело. Повсюду ретиво..." исключительно чистый пример 'порождения поэтического языка' как трансформации мира в свой собственный дублет и затем постепенных трансформаций этого дублета в самостоятельный 'миро-' или 'мифо-язык', в иную онтологическую реальность /которую в "Драматических отрывках" -- Пастернак 1965, с. 529 -- Сен-Жюст в своем монологе называет "миром, созданным вторично", а выход в которую у Пастернака именуется "вторым рождением"/. Тут, в частности, это явление легко прослеживается на системе употребления сравнений /о чем речь пойдет позже/.

4. Ср. следующее замечание Лотмана /1966, с. 7/ по поводу оппозиции "вещь" - "слово": "Слово функционирует в отчуждении от предметного мира, вещь всегда дана в непосредственном контакте. /.../

Все перечисленные выше свойства "вещи" проявляются,

однако, лишь в контакте культуры, а человеческая культура по своей природе строится на основе слова. Это приводит к неожиданным трансформациям, которым подвергается вещь в процессе социокультурного функционирования. Если слово -- "знак вещи", то сама эта вещь, включенная в знаковый мир культуры, делается знаком отсутствия знака, превращается в знак исключенности из знаковых отношений".

5. 'Смерть' в Пастернаковской системе не означает окончательной гибели и исчезновения или прекращения существования. Она может сопровождаться 'разрушением', 'хаосом' и т.д., но это всегда 'перестраивающее' или 'трансформирующее' звено в Пастернаковской цепи бытия: разрушается вариант и одновременно возрождается /вскрывается, дешифруется/ его инвариантная сущность. Это станет еще очевиднее, если обратить внимание, что такие локусы 'смерти' как 'ад', 'преисподняя', 'могила' и т.д. носят у Пастернака характер родственный алхимическим лабораториям /но с обратным направлением трансмутаций/. Особенно выразителен мотив волшебных и алхимических трансформаций, например, в "Охранной грамоте", но он явственен и в гораздо более ранних вещах Пастернака /детальнее об этом я говорю в моей "Поэтике Пастернака" -- Фагуло 1983/.
6. 'Оглядка' значит тут, конечно, гораздо больше. В первую очередь она -- 'прекращение подъема', требующее 'повторного подъема'. Традиционный аддитивный очередной подъем сменяется у Пастернака именно повтором уже проделанного, но на ином уровне его, так сказать, 'духовности' /см. примечание 1/. По этой причине связь данной 'оглядки' с мотивом 'смерти' тут сохраняется. Тем более, что переход на иной уровень /безразлично, семантический, диахронный или же онтологический/ требует 'перестройки-трансформации' и 'переходящего'. Ср. такой же 'прекращающий-трансформирующий' характер мотива "разбоя" /18/, "мертвецов" /32/, повторного 'заглядывания вниз' /34/ или 'замершей жизни' /42/. В

пределе Пастернаковский 'подъем' оборачивается 'спуском', движением не 'вперед-вверх', а движением 'вспять-вглубь' /что отчетливо видно и в данном стихотворении/. С этим смыслом 'оглядки' перекликается и смысл Пастернаковского 'вечера' /или 'ночи'/, который являет собой устойчивое 'перестраивающе-трансформирующее' звено в цепи Пастернаковских трансформаций /ср. еще процитированную в примечании 2 выдержку из стихотворения "Орешник" с его инициальным стихом "Орешник тебя отрешает от дня" и с мотивом 'лазури'-'душегубки'-'нырка'; это значит, что первая строфа стихотворения "Вечерело. Повсюду ретиво...", собственно, семантически сплошь тавтологична/.

И, наконец, отметим, что 'оглядка'-'повтор' -- основное условие Пастернаковской категории 'поэтического' или 'искусства' вообще /таковы, например, эксплицитно выраженные переходы в сферу искусства, сопровождающиеся 'отказом от себя прежнего' в "Апеллесовой черте" или в "Письмах из Тулы" -- см. эпизоды с лаконичной запиской, которую Гейне оставляет для Релинквимины, и переигрывание стариком "не своим, чужим шагом" и "чужим голосом" сценки из собственного же прошлого; Пастернак 1982, с. 21, 46--47/. Поэтому, в частности, переход на повтор как в сферу 'поэтического' выражен со второй строфы однородной стихотворной сегментацией, а весь мир получает характер реализованного мира поэтического. Заметим еще, что "Вечерело. Повсюду ретиво..." следует во "Втором рождении" после стихотворения "Опять Шпен не идет выгод..." /Пастернак 1965, с. 366тт 368/, т.е. после музыкального мотива и мотива разбившегося о тротуар рояля. Дело в том, что Пастернаковское 'поэтическое' в смысле 'словесное' начинается там, где кончается чисто звукогенная стихия.

Пастернаковский повтор тесно связан с общим законом художественной речи, который Смирнов /1985, с. 19--24 и и др./ формулирует как "повтор прекращенного повтора". С данной точки зрения Пастернак крайне интересен тем, что

этот закон у него не только исключительно закономерно и четко реализуется на уровне текстопорождения, но что он одновременно и тематизируется и превращается в основное содержание его произведений.

7. См. примечания 1 и 2. 'Хромота' Пастернака и автобиографична /см. Флейшман 1977, с. 197--198/. Поэтому в 'колченогом телеграфе' позволительно видеть если и не alter ego Пастернака, то по крайней мере двойника его лирического субъекта /точнее -- одного из коллективного субъекта "мы"/. С 'хромотой' и с 'повторным обучением ходьбе' связано у Пастернака 'перерождение-преображение' в высшую духовную ипостась /ср. некоторые наблюдения по этому мотиву в: Флейшман 1977 и в Флейшман 1981, с. 201, 249--250, 307--308; в частности, таков же и опирающийся на палку 'подагрический'-'прихрамывающий' старик и его повторное хождение "чужим шагом" в "Письмах из Тулы" -- см. примечание 6; ср. также мой разбор мифологического уровня "Писем" в: Гагуло 1987b/.)

Не менее существенен в Пастернаковской системе и мотив 'телеграфа' с такими его эквивалентами как 'телефон', 'мел', 'письмо', 'далекая слышимость' и т.п. /ср. в "Апеллесовой черте" -- Пастернак 1982, с. 37 -- соотнесенность "телефона" с 'благовествованием', с 'далекой вещаемостью': "Вы по ошибке, кажется, попали к телефону, подымаясь на колокольню. Чего вы благовестите? Ну, в чем дело?", при этом необходимо помнить, что это разговор с редактором газеты "Уоса", т.е. 'Голос'/. Короче говоря, 'телеграф' сопряжен у Пастернака с исходной 'рече-' и 'мирогенной' инстанцией. В "Балладе", например, 'телеграф' соединяет "Я" с не поименованным 'Богом' и с высшей 'творческой, художественной инстанцией' /там подразумевается под этой инстанцией Лев Толстой -- см. Пастернак 1965, с. 589--591, т.е. раннюю редакцию 1916 года, и 96--100, т.е. редакцию 1928 года/, а сам "Я" в одном случае занимает позицию 'со-

общаемого по телеграфу', а в другом самого 'телеграфа' как канала связи: "Он лег в мою жизнь. /.../ Он уши зарниц Крюками прибил к проводам телеграфа" -- там же, с. 98/.

8. Анафора членит речевой поток на эквивалентные сегменты также и в смысловом отношении, что, несомненно, в случае Пастернака мотивируется более глубоким принципом повтора /см. примечание 6/. Тем не менее небесполезно учитывать факт, что на определенном уровне Пастернаковского мировидения и формальный и семантический повтор осмысливается в музыкальных терминах /и, вероятно, как исходной мировой звукогенной инстанции; тем более, что звук у Пастернака часто получает характер креативной инстанции всего сущего/. Музыкальный характер Пастернаковской анафоры вообще и анафорических построений "Второго рождения" подробно исследуется в: Börling 1973, с. 148--158, там же -- с. 140--145 и др. -- обсуждается музыкальный характер, например, таких Пастернаковских заглавий, как "Тема с вариациями", "Баллада" или "Волны" и реализация этих музыкальных жанров /принципов их композиции/ в соответствующих текстах Пастернака.
9. Кстати, открывающие "Второе рождение" стихотворения "Волны" начинаются с текста-пролога "Здесь будет все: пережитое..." /Пастернак 1965, с. 343/, центральный мотив которого реализует общеизвестную мифологему 'небосвод-бык-пастух' и 'скот-вода':

Здесь будет все: пережитое,
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибор, как вафли, их печет.

Весь берег, как скотом, ишмыган.
Их тьма, их выгнал небосвод,
Он их гуртом пустил на выгон
И лег за горкой на живот.

Гуртом, сворачиваясь в трубки,
Во весь разгон моей тоски
Ко мне бегут мои поступки,
Испытанного гребешки.

Их тьма, им нет числа и сметы,
Их смысл досель еще не полн,
Но все их сменой одето,
Как пенье моря пеной волн.

"Здесь будет /.../ пережитое, /.../, И виденное наяву" -- не парадокс, а изложение Пастернаковского творческого принципа как 'повтора',. "Тьма" -- некая первоначальная смесь 'воды и неба', 'скота и воды', требующая повторной организации и 'переосмысления' /"Их смысл досель еще не полн, Но все их сменой одето"/. Эти же 'волны-скот' есть одновременно "пережитое" и "виденное", т.е. "мои поступки". "Я" в итоге эквивалентен тут самой мировой креативной инстанции. Повторно же организующий инструмент -- "трубки" и "пена" /где "трубки" -- и 'свитки' и 'музыкальный инструмент', в том числе 'труба пастуха', а "пена" -- атрибут особого галлюциногенного и стихогенного состояния Пастернаковского субъекта-'поэта'/.

10. "Горячие серные бани" /43/, "откупаясь" с возможным созвучием с 'купаться' /41/ и "плыл" /20/ в контексте звукового состава имени "Тамерлан" /44/ позволяют воспринимать эти "бани" как 'термы', т.е. как лат. *thermae* -- 'теплые источники, купальни', от греч. *θερμός* -- 'теплый', что было бы, собственно, только синонимом этимона 'тбили' в имени "Тифлис" /36/. Тем временем мотив 'серы' свободно входит в предикатный состав "химеры" /39/ и 'дьявола'--"буйвола"

/19--20/. "Буйвол" же со своим 'бул' обрамлен мотивами: 'разбой' /18/ и 'набегов' /23/. Этим самым 'буйвол' оказывается эквивалентом прежде упомянутого "столба" /18: "Каждый столб вспоминал про разбой"/, где 'столб' не столько 'разбойник', сколько 'хранитель от разбоя и набегов' /ср. параллелизм стихов 17--18 и позициональную эквиваленцию "что-то чуял" и "вспоминал про разбой", где 'чуять' -- 'предвидеть опасность', а "разбой" -- 'реализация внешней опасности', позже вербализованная как "набеги" 'извне', 'чужих'/.

Эта охранительная функция столба' ставит его в позицию 'Термина' или 'Термина' /греч. огов/, т.е. божества, охраняющего границы владений /поля, страны/ и являющегося 'духом предков' /подробнее о Термине и связанной с ним обрядностью см. в: Фюстель де Куланж. Гражданская община древнего мира. Перевод с французского А.М. Под редакцией проф. Д.Н. Кудрявского. Санкт-Петербург, 1906, с. 59--72 и ср. изложение и интерпретацию этих данных в: Флоренский. Термин. "Dissertationes Slavicae", XVIII. Szeged, 1986, с. 255--264/. Так вот именно этот статус 'столба' как 'Термина'-'духа'-хранителя' и 'духа предков' и эксплицируется затем в виде мотивов "буйвола", "усыпальниц", "Прометей" и 'воскрешаемых' "мертвецов"-"усопших предстатели души" /29--32/. Примечательно при этом, что такое толкование 'столба' у Пастернака системно. В частности, оно очень однозначно выведено в гораздо более раннем /1918 года/ "Детстве Люверс" в виде "могильного памятникка", обозначающего границу между "Европой" и "Азией" и выход в иное измерение, во 'второе рождение'. Небезынтересно еще отметить, что этот архаический смысл и статус мотива столба и эквивалентных ему 'пограничных знаков' систематически актуализуется у всех авторов авангардной формации /ср. хотя бы "Ханский полон" Цветаевой/.

11. Трансформация "орешника" в "грабы" мотивируется, как уже говорилось, их ботанической родственностью, с одной стороны, с другой же -- их связью в мифонародной культуре с 'деревья-

ми Грозовника'. Мотив 'разбоя' /18/ оправдывается, вероятно, созвучием слова 'граб' с 'грабить, грабей' /что потом даст еще один вариант в виде "усыпальниц", т.е. подспудного 'гробниц' или 'гроба'/. Но последовательность "хромал телеграф" -- "Грабов головы" -- "Каждый столб вспоминал" /10, 12, 18/ и затем выход к 'письменам' связывает эти 'грабы' /и инициальный "орешник"/ с 'памятью-письмом'. Так вот, это двойное вхождение "грабов" в парадигму 'разбоя/хранения от разбоев' и 'писания' имеет свою базу в истории имени 'граб':

Название 'граба', как и 'бука', увязывается этимологически с глагольными формами в значении 'царапать', 'наносить метки', позднее 'писать', что указывает на специфическое использование 'граба' в древности для нанесения на дерево определенных графических символов. Само название 'граба'

* /s/k'rob^h о- возникло, очевидно, как производное от глагола * /s/k'reb^h - в значении 'царапать', 'скрести', 'чертить': ср. греч. *γραβω* 'царапаю', 'пишу' /из *k'rb^h - /, *γράμμα* буква', /.../

/Т.В. Гамкрелидзе, Вяч.Вс. Иванов. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры, т.

II. Тбилиси, 1984, с. 624/.

Уместно также учитывать и лат. название граба -- *carpinus*, которое у Пастернака может связываться с *carpentum* -- 'двухколесная повозка, двуколка' /что подводило бы к мотиву "арбы"/ и с *сагро* -- 'разрезать, дробить, разщеплять', 'похищать', 'пускаться в дорогу', 'взбираться в гору', 'обходить, проплывать /по морю/', 'протекать /о жизни/', откуда мотивы 'карабания', "шоссе"- 'дороги' или 'времени-истории'.

В эту парадигму 'письма' входит и финальное "пестрал" /48/ -- рус. "пестрый" родственно "писать" и восходит к др.-инд. *pinkte* -- 'пишет красками' и *p^h i-k^h - 'смола'

и ^пр ^н еі-к ^н -- 'красить', 'писать красками' /см. ук. соч. Гамкрелидзе. Иванов. 1984: 632/. У Пастернака, естественно, обращает на себя внимание трансформация и выявление отправной семы 'граф/граб' во все более отчетливые 'письма-на' /31--34/ и затем их 'исчезновение' и превращение в 'визуальную' 'пестроту', близкую 'живописи', с одной стороны, а с другой, -- нарастание 'красочности' /"малиною /.../ червивел" читаемое как 'красной /малиною/ краснел'/ с промежуточной 'японской тушью' и 'чернью'. Если 'японская тушь' -- 'водяная черная краска', то это и 'филигрань' и одновременно библейский 'водяной знак' эпифанирующего Бога /что тут же -- в стихе 40 -- дано мотивом "град не от мира сего"/. Рифма же "обстрел -- пестрел" активизирует в "пестрел" связь с того же инд.-евр. корня лат. словом *pingo, pinxi, pictum* -- 'пишу красками', 'вышиваю одеяние иглой', т.е. связь с 'иглой', тут -- 'стрелой' /'игла' у Пастернака знаменует собой катахрестическую точку 'жизни/смерти', но и 'памяти/забвения' -- ср. финальную позицию "иголки" в "Разлуке" из "Стихотворений Юрия Живаго" и затем в очередных стихотворениях цикла выход в 'запредельное', в 'сущностную историю мира', т.е. к европейским событиям искупления и воскресения/.

12. "Червивел" в стихе 47 читается как 'краснел'. Но тем не менее сохраняет свою связь и с мотивом 'червь'. В контексте "серных бань" это 'червь' прочитывается как др.-рус. "чървь" -- 'ад' /см.: Фасмер 1987, т. IV: 336/ и как библейская 'геенна огненная' /Исаия 66: 24; Марк 9: 44--48/, что означает гибель для "Тамерлана".

В контексте же "кровель", этимологически связанных с 'крыть, скрывать, хранить в секрете, в тайне', и стиха "Длился век, когда жизнь замерла" связь с 'червь' выдает системное Пастернаковское катахрестическое состояние, предполагающее 'возрождение-воскресение', начало новой формы жизни, метаморфозу /как в "Бабочке-буре"/.

Литература

1. J.E. Cirlot. A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library. New York, 1981.
2. В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Том I. М., 1978; том II. М., 1979; том III. М., 1980а; том IV, М., 1980.
В. Даль. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. В двух томах. Том первый. М., 1984а; том второй. М., 1984б.
3. J.R. Döring. Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928--1934. Verlag Otto Sagner. München, 1973.
4. J. Faryno. Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka. "Slavia Orientalis", nr. 3. 1970.
5. J. Faryno. К проблеме кода лирики Пастернака. "Russian Literature", VI-1, Amsterdam, 1978.
6. J. Faryno. Роль текста в литературном произведении, "Studia Rossica", XI. Budapest, 1987а.
7. J. Faryno. Археопоэтика "Писем из Тулы" Пастернака. /В:/ Mythos in der Slavischen Moderne. Hrsgeb.: Wolf Schmid. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, 20, Wien, 1987b.
8. J. Faryno. Дешифровка. Desifrovka. /В:/ Pojmovnik ruske avangarde. Sesti svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugresic. Zagreb. /Русскоязычный вариант выходит параллельно в: "Russian Literature", Amsterdam, 1987b/.
9. J. Faryno. Поэтика Пастернака. /"Путевые записки". "Охранная грамота"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, Wien, 1987a.
10. М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Том. I. М., 1986.
11. Л. Флейшман. Автобиографическое и "Август" Пастернака. "Slavica Hierosolymitana", vol. I. Jerusalem, 1977.
12. Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. München, 1981.
13. О.М. Фрейденберг. Происхождение эпического сравнения /На материале "Илиады"/. /В:/ Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филологических наук. Л., 1946.
14. О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978.

15. Ю.М. Лотман. Натюрморт в перспективе семиотики. /В: Материалы научной конференции 1984 /выпуск XVII/: Вещь в искусстве. М., 1986.
16. В.М. Мокиенко. Образы русской речи. Историко-этимологические и этнолингвистические очерки фразеологии. Л., 1986.
17. В. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.
18. В. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.
19. И.П. Смирнов. Порождение интертекста. /Элементы интертекстуального анализа с приметами из творчества Б.Л. Пастернака/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 17. Wien, 1985.